

GIACOMO DE FUSCO
**SULLA MANCATA EQUAZIONE TRA AUTORE
E PERSONAGGIO**

Posture littéraire ed eteronimia quadratica

ABSTRACT: Autofiction is often defined as a false biography. However, considering how the authors today are used to mediatize their selves, trying to make themselves look like their own character, we can think about autofiction as a true biography of a fictional author. In fact, analyzing the different versions of the of a single author in these kinds of novels, we can see that each has their own biography, and their proper style. Therefore, it is possible to think of them as heteronym of the author, having the same name, giving the result of a quadratic heteronymy which changes the approach that the reader should have to the text.

KEYWORDS: Autofiction; Author; Posture; Media; Character; Reader.

Interrogarsi sul rapporto tra autore e personaggio nel genere dell'autofiction significa innanzitutto porsi il problema dell'origine di questo nuovo genere letterario. Il legame tra i due aspetti in questione passa per un paradosso: la nuova forma di realismo che l'autofiction propone sembra quasi autoprodursi, in quanto essa è, in un certo senso, generata dalla realtà stessa. Si porrà dunque l'accento su questo paradosso, analizzando dunque l'autofiction non solo da un punto di vista letterario ma anche alla luce di quei procedimenti che oggi sembrano caratterizzare il panorama mediatico-culturale ed influenzare quindi l'autore e, di conseguenza, la stessa opera. Ciò condurrà ad una riflessione sulla rappresentazione della figura dell'autore – origine pragmatica dell'opera – per come appare dentro e fuori dal testo, e su quale sia appunto il rapporto tra l'autore ed il proprio “doppio” in un testo autofinzionale.

La prospettiva privilegiata sarà quella dello sguardo del lettore, figura che sembra giocare sempre più un ruolo determinante all'interno del panorama letterario, tanto più che l'apporto delle scienze cognitive, cui si farà brevemente riferimento, può oggi garantire straordinari mezzi di analisi relativi all'effetto di determinate operazioni stilistiche sulla mente del fruitore dell'opera.

Relativamente all'autofiction, quello della ricezione è un tema chiave. Essa, per definizione, si presenta come una finta autobiografia, o meglio “una narrazione in cui, come in un'autobiografia, autore, narratore e protagonista coincidono; ma in cui, come in un romanzo, il protagonista compie atti che l'autore non ha mai compiuto, e ai fatti riconosciuti come empiricamente accaduti si mescolano eventi riconoscibili come non accaduti.” (Donnarumma 2011, 32). Si capisce come ciò ponga dei problemi dal punto

di vista della ricezione, tanto più che testo e paratesto sono spesso ricchi di indicazioni volte non ad orientare bensì a confondere maggiormente il lettore. Nell'autofiction coincidenza onomastica o di dati anagrafici, narrazione rigorosamente in prima persona per favorire l'identificazione del narratore con il personaggio, informazioni di vario genere che il lettore può riconoscere come vere, tendono a creare l'illusione di una narrazione veritiera, nel senso di non-finzionale.

L'inclusione di dati non realistici e spesso palesemente inverosimili coglie quindi impreparato il destinatario dell'opera, che si trova spiazzato, costretto a rivedere l'assetto della sua interpretazione. Il fine di una simile operazione è quello di inibire le difese del lettore, fare breccia nel muro emotivo solitamente eretto dalla consapevolezza della finzionalità di un'opera per far sorgere il dubbio che ciò che si legge sia veramente accaduto.

Si tratta, a ben vedere, di disinnescare quel meccanismo che Coleridge definì "volontaria sospensione dell'incredulità" (Coleridge 1968, 6), facendo in modo di porre un limite all'orizzonte delle aspettative del lettore. Gli eventi che poi supereranno tale limite, avranno dunque un forte impatto emotivo, altrimenti irraggiungibile. Tuttavia una simile operazione non è priva di controindicazioni: nello studiare il rapporto tra autore e personaggio, in relazione alla genesi dell'opera, il presente studio privilegerà proprio il punto di vista del lettore, proponendo una possibile linea interpretativa, un filo d'Arianna che conduca fuori dal labirinto dei paradossi autofinzionali.

In particolare, si cercherà di risolvere quello che sembra essere un effetto indesiderato dal punto di vista del destinatario: disattivare il meccanismo di volontaria sospensione dell'incredulità, infatti, risulta in ultima analisi un'arma a doppio taglio, poiché nel momento in cui si riesce ad illudere il lettore della coincidenza tra autore, narratore e personaggio, convincendolo quindi di trovarsi di fronte ad un testo non finzionale, si consente implicitamente al lettore di attribuire al personaggio e al narratore tutte le informazioni relative alla vita e al pensiero dell'autore in generale. In tal modo si limita la partecipazione del lettore nella costruzione del personaggio-narratore e ciò fa sì che la sua capacità d'immedesimazione e di empatia venga ridotta. Sappiamo infatti che

Il testo è [...] intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdotto dal destinatario [...]. E in secondo luogo perché, via via che passa dalla funzione didascalica a quella estetica, un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare. (Eco 1979, 78)

Ora, è evidente che minore è il numero di "spazi bianchi" (oppure "gaps" o "blanks" secondo la dicitura di Iser (1980)), minore sarà la partecipazione del lettore alla costruzione del testo stesso e di conseguenza minore sarà anche il grado di possibile immedesimazione. Già secondo Palumbo Mosca, infatti, "Grazie al processo di identificazione/riconoscimento, il lettore costruisce quindi non solo ipotesi sulle qualità

del personaggio, ma mette in discussione la sua stessa identità immaginando un se stesso possibile e diverso.” (2014, 103).

Un esperimento di Marisa Bortolussi e Peter Dixon ha confermato una riprova scientifica dei concetti teorici sopra espressi. I due studiosi hanno infatti dimostrato che la facilità di accesso alla mente del narratore, definita come *trasparenza*, cambia a seconda del numero d'informazioni sul narratore di cui il lettore dispone. Di fronte ad un testo ricco d'informazioni relative alla figura del narratore i lettori percepiscono una maggior difficoltà di immedesimazione; laddove invece le informazioni scarseggiano, vi è una maggior trasparenza, quindi una facilità di accesso alla mente del personaggio narrante. Ora, se il minor numero d'informazioni comporta una maggior facilità di accesso alla mente del narratore, l'equivalenza di autore e narratore porta il lettore ad accedere con più difficoltà alla sua mente, poiché tutte le informazioni sull'autore verranno automaticamente attribuite anche al narratore, andando così ad inficiare l'immedesimazione e di conseguenza il coinvolgimento emotivo del lettore.

Ciò dimostra che il meccanismo autofinzionale, nel momento stesso in cui fa abbassare le difese al lettore in cerca di una maggior efficacia emotiva, ottiene al contempo l'effetto inverso.

Si suggerirà una riflessione che permette di proporre una linea interpretativa sinora mai adottata per questo particolare genere, prendendo in analisi in primo luogo la spettacolarizzazione dell'autore nel panorama culturale contemporaneo per poi giungere ad una considerazione sull'origine del testo, in modo da far emergere il complesso rapporto tra autore e personaggio nell'autofiction.

La posture littéraire

Una possibile chiave di lettura per la comprensione di tale rapporto sembra essere offerta da una riflessione di Jérôme Meizoz sul comportamento dell'autore contemporaneo, il quale ad oggi, spiega lo studioso svizzero, si trova a dover creare una rappresentazione di se stesso in quanto autore, più che come persona, diventando così anch'egli una sorta di sua creazione, un personaggio-autore. Meizoz ha parlato a tal proposito del concetto di *posture*, già formulato precedentemente da Alain Viala. Secondo Viala “posture” è innanzitutto un termine che si riferisce ad una dimensione corporea: esso rimanda ad un modo di porsi, di gestire il proprio corpo in termini di atteggiamento, gesticolazione, espressioni facciali ecc... Ma da ciò assume immediatamente una valenza sociale, in quanto l'esigenza di porsi in un dato modo è dettata dal contesto sociale in cui l'individuo si trova. DA CIÒ, MEIZOZ TRAE L'IDEA PER FORMULARE IL CONCETTO DI UNA *POSTURE LITTÉRAIRE*, PIÙ GENERICA E INGLOBANTE RISPETTO A QUELLA DI VIALA, PERCHÉ PRENDE IN CONSIDERAZIONE L'*ETHOS* DELL'AUTORE. Secondo Meizoz, ‘à l'ère du marketing d'image, tout individu jeté dans l'espace public est poussé à construire et maîtriser l'image qu'il donne de lui’ (Meizoz 2007, 14). Quest'immagine, non

spontanea, bensì attenta e studiata che il personaggio pubblico fornisce di sé, sarebbe la propria *posture*.

In tale prospettiva, la letteratura è analizzata secondo una strategia dinamica che prende in considerazione il suo rapporto con il mondo. “Elle consiste à lire sociologiquement la littérature comme un ‘discours’ en interaction permanente avec la rumeur du monde.” (Meizoz 2007, 11). Un simile approccio analizza dunque il modo in cui l’autore, assieme alla sua opera, si rapporta alla realtà esterna. Rispetto alla definizione di *posture* proposta da Viala, intesa come un *ethos auctorial*, quella fornita da Meizoz è più inclusiva in quanto riguarda sia la dimensione retorica, cioè testuale, che quella *actionnelle*, relativa cioè al comportamento sociale dell’autore, dunque *contextuelle* (Meizoz 2007, 17). Essa si afferma su un doppio terreno: ‘*externe* d’une part, celui de la présentation de soi dans les contestes où la personne incarne la fonction-auteur (intervention dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique. etc...); *interne*, d’autre part, quant à la construction de l’image de l’énonciateur dans et par les textes’ (Meizoz 2007, 23). La *posture* è dunque una sorta di personalità ufficiale, nel senso di pubblica, socialmente riconosciuta e riconoscibile, dell’autore in quanto autore, riscontrabile sia all’interno della sua opera che al di fuori di essa. Sullo stesso fenomeno si è espresso in termini simili anche Simonetti:

Tale espediente è tanto più sfruttato quanto più l’autore/narratore in prima persona tende a presentarsi non come romanziere, o letterato, ma come intellettuale polivalente [...]; in generale come figura pubblica e maschera sociale, pronta a interagire con i *mass media*. Si afferma così, idealmente, la tendenza a quella che definirei una “prima persona integrale”, non solo letteraria ma transmediale, che trae energia da diversi linguaggi e diverse narrative (telesive, giornalistiche, da social network) con conseguente effetto di moltiplica (Simonetti 2016, 154).

L’autore è dunque già allenato ad essere un “personaggio-autore”, a giocare il ruolo di intellettuale polivalente, che offre al pubblico non più solo la propria produzione artistica ma anche delucidazioni sul proprio pensiero etico, politico, sociale, economico, pronto ad offrire il proprio parere su fatti di cronaca, a commentare rumors e gossip. Gli autori odierni sembrano come spinti da uno spasmodico desiderio di *dimostrare* di essere loro stessi e dunque, pur senza un copione, recitano. Recitano la parte di loro stessi, influenzando dunque non solo il loro comportamento pubblico ma i contenuti e lo stile della loro opera. Secondo Meizoz, è un’intera generazione di scrittori ad essere coinvolta:

Toute une jeune génération d’écrivains nés dans l’ère de la culture de masse (Angot, Beigbeder, Nothomb, Donner, Despentès ou Houellebecq), assument désormais pleinement la mise en scène publique de l’auteur à travers les fréquents polémiques portant sur leur personne et leurs écrits. L’échange littéraire s’étant peu à peu calqué sur les exigences de la publicité et de l’image, ces mises en scène sont devenues partie intégrante d’une nouvelle manière d’envisager l’existence publique de la littérature. Ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et *l’incluent à l’espace de l’œuvre*: leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule *performance*. (Meizoz 2007, 19-20)

Tale aspetto è dunque comune ad un'intera generazione di scrittori e attraversa trasversalmente diversi generi e stili, tuttavia nell'autofiction sembra avere una rilevanza maggiore che altrove, soprattutto per ciò che Meizoz definisce *l'effett rétroactif* che si può verificare. "Un effet rétroactif s'observe souvent: la posture adoptée, comme mise en scène publique du soi-auteur, peut avoir un effet en retour sur celui-ci, lui dictant alors des propos et des conduites générées tout d'abord par le choix postural." (Meizoz 2007, 31).

Recitare la parte di se stesso in pubblico non basta. L'effetto deve essere riprodotto anche all'interno dell'opera. Si innesca dunque un circolo vizioso: la *posture* impone all'autore reale di *essere* nient'altro che l'autore della sua opera; l'opera impone al narratore (o forse sarebbe più opportuno parlare di autore implicito, sebbene tale istanza narrativa sia spesso discussa) di seguire l'immagine pubblica dell'autore reale, e in tal modo le due figure tendono a somigliarsi, si avvicinano sempre più giungendo ad un'implosione che crea una loro fusione. In un genere in cui narratore e autore (e personaggio) portano lo stesso nome, l'abbattimento delle frontiere tra queste istanze narrative è un'operazione di straordinaria efficacia.

Se dunque un'intera generazione di scrittori può essere considerata (in maggior o minor misura) coinvolta, è nell'autofiction che il meccanismo della *posture* produce il suo massimo effetto, oggi che la società sembra andare in una direzione sempre più mediatizzata, più fintamente vera, più pirandelliana. "Non per nulla la moda è fiorita proprio adesso, sull'onda del bisogno di mentire di un'intera società." (Siti, 75) sostiene infatti Walter Siti.

Secondo Marchese "L'autofiction può anche essere un punto d'arrivo in cui chi scrive prende la sua immagine pubblica, ne estrapola stereotipi, critiche e leggende alimentate dall'informazione e crea una nuova versione fantasmagorica di sé, in un esercizio polemico ma anche di riappropriazione creativa." (Marchese 2021, 194).

La parola d'ordine è dunque fingere. Fingere la realtà, e paradossalmente questa sembra essere la versione del realismo più attuale e fedele, proprio perché "Le nostre esistenze, secondo la logica dell'autofiction, sono comunque impastate di qualcosa che ha l'odore della fiction, e che si è ormai insediato nei fatti stessi, non solo nel loro racconto." (Donnarumma 2011, 39)

Una buona parte degli scrittori di autofiction sembra dunque riflettere questo concetto (anche se in maniera talvolta involontaria o inconsapevole) ed essere riuscita a rigirarlo a proprio favore. Emblematica in questo senso è la strategia del premio Nobel J.M. Coetzee in merito alle sue apparizioni pubbliche: egli opta per una sostanziale fusione di posture interna ed esterna, scegliendo di non uscire mai dal suo personaggio-autore. Nel momento in cui prende parola di fronte ad un pubblico, egli si limita a leggere passi (spesso inediti) delle sue opere, senza rilasciare interviste. Con ciò realizza un'idea fortissima: quella di esporre il proprio io, quindi l'autore reale, solo ed esclusivamente in qualità di autore della sua opera, come se si volesse ridurre l'autore reale all'autore implicito. L'atto stesso di leggere a voce alta passi delle sue opere è una sorta di

performance che promuove la figura di un autore in quanto autore, che punti cioè a fondere la figura dell'autore reale con l'istanza narrativa dell'autore implicito.

Un altro caso celebre è quello di Bret Easton Ellis, che dopo la pubblicazione del suo primo romanzo, *Less Than Zero*, del 1985, venne dipinto dalla critica e dunque visto dai suoi lettori come quel mostro di nichilismo che era il personaggio della sua opera, descritto tramite la prima persona, e il cui nome coincideva con quello dell'autore; di qui, il facile fraintendimento. Successivamente, con *American Psycho*, egli va infatti ad infierire sul turbamento generale causato dall'abiezione presente nell'opera prima, creando un romanzo sconcertante, incentrato su violenza, cinismo, decadenza etica e pornografia. Cavalcando l'onda del rumore causato dall'apparizione di un simile romanzo, l'immagine pubblica che è stata fornita dell'autore è tutta tesa a far sì che egli assumesse su di sé i tratti dei personaggi che costituivano i protagonisti e narratori della sua opera (giovani californiani di buona famiglia in preda alla noia della vita, priva di difficoltà e di reali obiettivi). Su questo *misunderstanding* l'autore ha fondato di fatto il successo di *Lunar Park*, romanzo autofinzionale nel quale il personaggio scrittore esaspera l'immagine di decadenza con cui era stato etichettato, attribuendosi tutti i vizi e i difetti che i media sostenevano avesse.

La confusione di autore, narratore e personaggio è passata sia per una *posture* interna, dovuta allo stile dell'autore, al racconto in prima persona, e ad una descrizione degli eventi "in presa diretta", cioè narrati come se stessero accadendo in quel preciso momento, sia tramite una *posture* esterna, creata cioè dalla sua immagine mediatica, volutamente fatta coincidere con quella dei personaggi.

Egli [...] dopo aver assistito alla massiccia ricostruzione mediatica della sua identità, causata dai mass-media e alimentata dalle polemiche sorte intorno ai suoi romanzi, giudicati amorali, violenti e osceni da una buona parte della comunità dei lettori (in particolare dopo l'uscita di *American psycho*, 1991), ha reagito con la pubblicazione di un'autobiografia menzognera (*Lunar Park*, 2005) che attribuiva al personaggio di Bret Easton Ellis l'oscenità e la volgarità immorale proprie dei suoi testi di *fiction* (Marchese 2014, 15).

La *posture* che il pubblico attribuiva all'autore è stata quindi strumentalizzata da quest'ultimo e rigirata a proprio favore per la creazione dell'opera, dando al lettore ciò che voleva, confermando l'immagine di sé diffusa a livello pubblico e mediatico. In una pirandelliana inversione del loro rapporto, autore e personaggio sembrano essersi scambiati di ruolo: è il primo che imita il secondo, non viceversa.

Un caso celebre in Francia è quello di Houellebecq, il quale, pur non passando per una scrittura autofinzionale, gioca molto sulla forza delle opinioni e sugli eccessi caratteriali, tanto suoi quanto dei suoi personaggi. La figura pubblica dell'autore reale sembra quindi "seguire" il tono della scrittura finzionale:

Ainsi, Céline ou Houellebecq mettent en scène une posture discursive dans leurs romans, et la reproduisent à titre d'acte public, lorsqu'on les interpelle en tant qu'auteurs, brouillant ainsi la frontière entre auteur et narrateur : en ce cas, tout se passe comme si la posture discursive adoptée comme parti pris littéraire de départ dictait ensuite leur conduite public. (Meizoz 2007, 31)

L'autore, dunque, gioca a fare il personaggio. Ora, se chi si presenta come autore di tali opere è già la figura caricaturale di se stesso, mediatizzato e spettacolarizzato, più che una finta autobiografia di un autore vero, l'autofiction può essere definibile come la vera autobiografia di un autore finzionale, in altre parole di uno pseudonimo, dove il prefisso *auto-* è giustificato dal fatto che essa è scritta dalla caricatura stessa, per via della fusione dell'autore reale e della versione di "sé personaggio", per come emerge fuori ma soprattutto dentro il testo, quello che si potrebbe appunto definire l'autore implicito. La *posture* porta quindi alla fusione di autore reale ed autore implicito, facendo soccombere il primo al secondo, poiché ad oggi 'Sembra scomparsa la *Bildung*, cioè il tempo per trasformarsi; nel mondo dell'informazione-intrattenimento i personaggi sono quello che sono una volta per tutte' (Siti 2003, 262-263).

L'origine, le origini

In questo senso, l'origine dell'opera non può essere ricondotta alla mera figura dell'autore reale, né il momento della sua genesi può coincidere con l'inizio della stesura: i meccanismi sociali, mediatici, editoriali che stanno alla base di un testo autofinzionale e che creano una sorta di caricatura della figura autoriale sono da considerarsi come vera origine del testo, come motore primo della nascita di questo genere. Ciò che infatti è interessante notare è che la realtà stessa (il mondo mediatico in cui viviamo) genera un processo che finisce per influenzare la sua rappresentazione, come se la realtà fosse essa stessa regista della propria messa in scena. Ci si trova quindi a fare i conti con una considerazione paradossale: al giorno d'oggi la realtà *crea* una nuova forma di realismo.

Se da un lato queste forme di realismo nascono da una consapevolezza di natura antropologica e sociologica sulla condizione dell'uomo, che sente la necessità di rappresentare se stesso, di porsi continuamente in una vetrina, dall'altro sembra che l'origine di questo tipo di opere nasca più da un effetto della realtà sull'autore che da una riflessione dell'autore sulla realtà. Di più: anche volendo attribuire all'autore il ruolo di origine (se non altro pragmatica) dell'opera, non ci si può esimere dal distinguere, all'interno della produzione di uno stesso autore, diversi personaggi-autori o autori impliciti. Di opera in opera, infatti, gli stessi dati anagrafici o più in generale le caratteristiche del personaggio-autore protagonista della storia variano, pur mantenendo di norma sempre lo stesso nome. Ciò costringe a considerarli personaggi diversi e distinti. Nella trilogia di Siti, ad esempio, i tre Walter, nonostante un insieme di elementi comuni (primo tra tutti il nome), presentano anche alcune differenze, in primo luogo anagrafiche. Sono dunque ontologicamente diversi tra loro, ed infatti a ben vedere anche lo stile narrativo cambia sensibilmente da un'opera all'altra, anche per la notevole distanza cronologica tra di esse, che per forza di cose presentano mutata l'intenzione di Siti rispetto alla sua autofiction, tesa di volta in volta a mettere in risalto differenti questioni in diversi modi.

All'altezza di *Scuola di nudo* Siti mirava soprattutto a compensare la vergogna della confessione, a camuffarsi senza particolari assunzioni circa la posizione della letteratura o il ruolo dell'io nel romanzo contemporaneo. Il battage teorico viene soprattutto con *Un dolore normale*, che infatti è piuttosto un'autofinzione sperimentale composta da scritture che si rimandano e s'influenzano l'un l'altra in un gioco di specchi compiaciuto: il citazionismo estenuato, la continua interrogazione intimistica e alcuni specifici temi rendono l'opera prossima agli esempi francesi, un passo indietro rispetto a *Scuola di nudo* e molto lontana da *Troppi paradisi* (Marchese 2014).

La differenza tra i tre personaggi e quella tra gli stili dell'opera, consente di formulare l'ipotesi che di volta in volta sia il diverso personaggio a redigere l'opera. Ognuna delle tre autofiction appare quindi, effettivamente, come un'autobiografia, ma di volta in volta di un autore(-personaggio) diverso, proprio perché le differenze caratteriali e anagrafiche che si possono riscontrare nel passare da un'autofiction di Siti ad un'altra, vanno di pari passo con il diverso stile adottato.

Ciò permette di considerare gli eventi narrati non come finti episodi capitati ad una persona reale, bensì come tante distinte biografie di autori finzionali. Si potrebbe quindi parlare di biografie di pseudonimi o meglio di eteronimi, simili a quelli di cui fu maestro Pessoa.

L'eteronimo, infatti, ha una propria biografia, diversa da quella del suo ortonimo (l'autore reale, suo creatore), il quale può decidere quali avvenimenti ascrivere alla biografia di questo suo *alter ego*. Il poeta portoghese, ad esempio, soleva non firmare l'opera con il suo nome proprio, inventando invece diversi eteronimi, ognuno con una propria storia, personalità, modo di scrivere, e delegando a loro la responsabilità di firmatari. È evidente che l'obbiettivo di un'autofiction non è quello di nascondere l'autore, o il suo nome, al contrario. Tuttavia l'intento potrebbe essere quello di moltiplicare la personalità dell'autore, di non limitare la figura di colui che scrive all'unicità di una persona biografica, persino in un testo che si presenta come un'autobiografia. Per questa ragione il nome non cambia da un'autofiction all'altra, e tuttavia il personaggio presenta di volta in volta caratteristiche dissimili. In linea con questa lettura è il celebre incipit di *Troppi paradisi*: 'Mi chiamo Walter Siti, come tutti.' (Siti 2006, 6). Una riflessione sugli eteronimi di Pessoa proposta da D'Angelo sembra essere estendibile anche alle figure dei personaggi-autori delle autofiction:

Non si tratta infatti di *noms de plume* assunti casualmente per coprire un'identità che non si vuole rivelare, ma di autori fittizi attorno ai quali viene costruito un fantasma di personalità [...] e che, soprattutto, costituiscono una sorta di sdoppiamento e di proliferazione rispetto alla personalità dell'autore. [...]. Inoltre, proprio come nel caso di Pessoa, si tratta in qualche misura di proiezioni dell'autore al di fuori di se stesso, di maschere o di travestimenti teatrali (D'Angelo 2003, 112).

Anche nella produzione autofinzionale di Siti o di Ellis, i diversi personaggi "personaggi-autore" sono una messa in scena teatrale della persona, una maschera, una caricatura. È quanto avviene anche in autori come Houellebecq, seppur senza ricorrere all'uso dell'autofiction: gli eccessi caratteriali o comportamentali dei personaggi sono tali da renderli quasi irrealistici, poiché essi sono più che altro dei portatori di valori generali,

delle “funzioni” più che dei personaggi. (Sturli 2020, 37). L’attitudine caratteriale dell’autore segue tale principio: egli estremizza le sue idee, le sue posizioni politiche, i lati più controversi del suo carattere e persino il suo aspetto estetico, per restare in linea con quella che è l’immagine dell’autore che emerge dai suoi testi tramite i personaggi da lui creati, spesso riconducibili in maggiore o minor misura alla sua persona (si pensi al Michel di *Le particelle elementari*, ma anche al di lui fratellastro Bruno, entrambi portatori di valori o aspetti caratteriali attribuibili allo stesso “personaggio-autore” Houellebecq).

A proposito dell’uso degli eteronimi in Pessoa, Octavio Paz commenta: ‘in a sense they are what Pessoa could and would have liked to be; in another, deeper sense, what he did not wanted to be: a personality’ (Paz 1995, 11). Se la creazione di diversi *alter ego* è un tentativo di non fornire un’unica versione di sé, è pur vero che il risultato della loro unione lascia intuire la ricchezza dell’io poetico e della personalità dell’autore, in opposizione all’iniziale intento autoriale. L’autore vuole prendere le distanze da se stesso, scindendo il proprio io creativo, quindi il proprio autore implicito, in tante parti, assegnando loro diversi nomi, ma nel complesso fornisce un quadro della sua persona più ricco dunque più profondamente veritiero di se stesso. Nella produzione di Pessoa, infatti, “L’uno vive respirando nei molti” sicché “Legati tra loro, i molti nomi sfumano le loro personalità l’una nell’altra” (Mati 2010, 3), tanto che la traccia di una comune origine, di un’identità unica è sempre riscontrabile.

La particolarità di questo fenomeno in relazione all’autofiction (in Siti in particolare, ma non solo) è che i diversi eteronimi portano tutti lo stesso nome, uguale anche al nome ortonimo, per un curioso caso di pseudonimia quadratica. Ma d’altra parte la somiglianza del personaggio-narratore con l’autore è un tratto tipico delle scritture pseudonime, in quanto il falso nome nasconde un autore solo parzialmente: vi è sempre un insieme di elementi dello pseudonimo che sono riconducibili all’autore reale, siano essi dei tratti stilistici, le scelte di contenuti, o persino somiglianze fisiche o anagrafiche (si pensi agli pseudonimi creati a partire dall’anagramma del nome autoriale), forniti in maggiore o minor misura come degli indizi nel testo.

Lo stesso Siti, nell’*Avvertenza* che conclude *Scuola di nudo*, afferma infatti che “la coincidenza delle mie generalità con quella del protagonista di questo libro non è che una sconcertante omonimia.” (Siti 1994, 3). Ciò che però Siti non dice, e che nel presente contributo si vuol sostenere, è che proprio lo stesso personaggio, suo omonimo, è da considerare come *autore*, oltre che come personaggio. Rappresentando di volta in volta la vita di un diverso personaggio in prima persona, egli vi si incarna nell’atto di scrittura, *diventa* il Walter che sta rappresentando.

Un discorso analogo può essere esteso alla trilogia di Coetzee, la quale nasce come vera (o verosimile) autobiografia, per poi concludersi con un ultimo volume palesemente finzionale, in quanto composto da cinque finte interviste che ruotano intorno alla morte dello stesso Coetzee. Se dunque le generalità sono rispettate, e anche lo stile segue quello dei primi due romanzi della trilogia, dal punto di vista della componente finzionale lo scarto è evidente.

Tutti i lettori di Coetzee riconosceranno nel romanziere descritto in *Summertime* (2009) l'autore solitario e introverso già raffigurato in *Youth* (2002), non solo per la conformità del ritratto, ma anche per i temi affrontati, lo stile asciutto e la consuetudine a parlare di sé in terza persona e al presente, i riferimenti alla sua opera narrativa e alle sue vicende biografiche; e tuttavia, il testo è chiaramente una finzione (come si legge coerentemente sulla quarta di copertina), perché inscena la controfattuale morte dell'autore fingendosi biografia postuma, e perché gli eventi raccontati non trovano conferma o vengono puntualmente sconfessati dalle biografie [...]. (Fiorella 2019, 244)

In ultima analisi, la riflessione svolta è tesa a mettere in evidenza il complesso rapporto tra autore e personaggio all'interno del genere dell'autofiction. Partendo dall'importanza del fenomeno della *posture littéraire*, si è cercato di dimostrare come l'origine del genere affondi le radici proprio in quei contesti paraletterari come la mediatizzazione della figura dell'autore, il quale si avvicina dunque alla stesura della propria opera già fortemente condizionato dall'immagine di sé che deve restituire nel testo. L'autore si è incarnato nella sua caricatura e tale paradosso, che riscrive il rapporto tra autore e personaggio, è legato a doppio filo all'origine dell'opera, proprio poiché nello scrivere l'autore implicito è già il personaggio caricaturale descritto. Plurale rispetto alla singola contingenza di un autore reale, il personaggio-autore, l'eteronimo, varia da testo a testo, assume in sé l'istanza narrativa dell'autore implicito e al contempo coincide con il personaggio narrato all'interno del mondo diegetico, e proprio questa corrispondenza permette di parlare di *autobiografia* e di individuare diversi eteronimi come autori delle diverse opere, delle loro rispettive autobiografie. Essi sono dunque rappresentazione di diverse origini dell'opera, firmata solo in apparenza sempre dalla stessa persona, per la coincidenza onomastica che altro non è che una plurale pseudonimia quadratica: un caso in cui i vari eteronimi dell'autore portano tutti lo stesso nome.

In conclusione la riflessione di Meizoz sulla *posture littéraire* permette, se applicata al genere dell'autofiction, di comprendere come nasca il circolo vizioso che porta l'autore ad inscenare una caricatura di se stesso e anzi a diventare quella caricatura. Ciò legittima la lettura secondo cui per molti autori di autofiction si possa parlare di un caso di eteronimia, mascherato dalla coincidenza omonima. Si potrebbe quindi coniare l'espressione di 'eteronimia quadratica' per quel che riguarda gli autori che adottano e fanno propria questa operazione.

Una simile interpretazione permette inoltre al lettore un approccio diverso e una miglior fruizione dell'opera: l'autore implicito, separato dal suo corrispettivo reale, è una sagoma, i cui connotati sono disegnati dal lettore che, trovando facilità di accesso alla mente di un personaggio finzionale, più di quanto non ne avrebbe verso un narratore che coincide con un autore reale, si immerge maggiormente nel testo, si immedesima ed empatizza con il narratore.

Entrambi gli aspetti analizzati hanno uno stretto rapporto con il tema dell'origine: da un lato, infatti, si è fatta chiarezza su come nasca il genere, sui meccanismi che portano la realtà quasi ad autoprodursi; dall'altro, si è tentato di dimostrare come spesso all'interno della produzione autofinzionale di uno stesso autore siano da individuare una pluralità di eteronimi come reale origine dell'opera.

BIBLIOGRAFIA

- BORTOLUSSI, M., DIXON, P. 2002. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press.
- COLERIDGE, S.T. 1968. *Biographia Literaria*, vol. II, a c. di J. Shawcross. Oxford: Oxford University Press.
- D'ANGELO, P. 2003. *Estetismo*. Bologna: Il Mulino.
- DONNARUMMA, R. 2011. "Ipermodernità. Ipotesi per un congedo dal postmoderno." *Allegoria* 64: 15-50.
- ECO, U. 1979. *Lector in Fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani.
- FIORELLA, L.C. 2019. "L'autofinzione delle celebrità letterarie: Philip Roth, J.M. Coetzee, Bret Easton Ellis." In D. Pallotti e A. Antonielli (eds.). *'Granito e arcobaleno'. Forme e modi della scrittura auto/biografica*. Florence University Press, 241-255.
- ISER, W. 1980. *The act of Reading. A theory of aesthetic response*. Baltimora: John Hopkins University Press.
- MARCHESE, L. 2014. *L'io possibile. L'autofiction come paradosso del romanzo contemporaneo*. Massa: Transeuropa.
- MARCHESE, L. 2014. "L'io possibile di Walter Siti." *Le parole e le cose* <<http://www.leparoleelecose.it/?p=16614>> (consultato il 1/12/2022).
- . 2021, "L'autofiction." In R. Castellana (ed.). *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme*, 194. Roma: Carocci.
- MATI, S. 2010. "Kierkegaard e Pessoa. Un'amicizia stellare." *Xaos, Giornale di confine*. <http://www.giornalediconfine.net/2010/susanna_mati.htm> (consultato il 1/12/2022).
- MEIZOZ, J. 2007. *Postures littéraires. Mise en scène moderne de l'auteur*. Genève: Slatkine Éditions.
- PALUMBO MOSCA, R. 2014. *L'invenzione del vero. Romanzi ibridi e discorso etico nell'Italia contemporanea*, 103. Roma: Gaffi.
- SIMONETTI, G. 2016. "Gli effetti di realtà. Un bilancio della narrativa italiana di questi anni." In S. Contarini, M.P. De Paulis-Dalambert, A. Tosatti (eds.). *Nuovi realismi: il caso italiano. Definizioni, questioni, prospettive*. Massa: Transeuropa, Pronto intervento.
- PAZ, O. 1995. "Unknown to himself." In AA.VV. *A centenary Pessoa*, 3-20. Manchester: Carcanet Press Limited.
- SITI, W. 1994. *Scuola di nudo*. Torino: Einaudi.
- . 1999. *Un dolore normale*, Milano: Bur.
- . 2006. *Troppi paradisi*. Milano: Bur.
- . 2003. "Il tempo veloce del romanzo contemporaneo." In *Spazi e confini del romanzo: narrative tra Novecento e Duemila*, a cura di A. Casadei, Bologna: Pendragon.
- . 2013. *Il realismo è l'impossibile*, Nottetempo: Roma
- STURLI, V. 2020. *Estremi occidentali. Forme del contemporaneo in Walter Siti e Michel Houellebecq*, Milano-Udine: Mimesis.